

АКАДЕМИЯ НАУК БЕЛАРУСИ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ЭТНОГРАФИИ И ФОЛЬКЛЮРА
ИМЕНИ К.КРАПИВЫ

На правах рукописи

ГУЖОВСКАЯ Светлана Вячеславовна

НАРОДНАЯ ТАНЦЕВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
БЕЛОРУССКОГО ПОДНЕПРОВЬЯ

Специальность 10.01.09 – фольклористика

А в т о р е ф е р а т
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Минск – 1994

Работа выполнена в отделе фольклора Института искусствоведения, этнографии и фольклора имени К.Крапивы Академии наук Беларуси

Научный руководитель - доктор искусствоведения,
профессор Ю.М.Чурко

Официальные оппоненты - доктор филологических наук,
профессор Б.П.Кирдан
кандидат искусствоведения
А.А.Соколов

Ведущая организация - Белорусская академия искусств

Защита состоится 15 апреля 1994 г. в 14 часов на заседании специализированного совета К 006.07.01 в Институте искусствоведения, этнографии и фольклора имени К.Крапивы АН Беларуси (220072, г. Минск, ул. Сурганова, дом 1, корпус 2).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института искусствоведения, этнографии и фольклора имени К.Крапивы АН Беларуси.

Автореферат разослан " 14 " марта 1994 г.

Ученый секретарь
специализированного совета,
кандидат филологических наук  Л.М.Соловей

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Возрождение национальной культуры невозможно не только без возрождения белорусского языка, но и без освоения художественного наследия нашего народа, в котором значительное место принадлежит танцевальному творчеству. Практика же показывает, что официальная идеология, господствовавшая до недавнего времени, способствовала тому, что в современном танцевальном творчестве, которое существует главным образом в рамках народно-сценического искусства, произошел почти полный отрыв от фольклорных истоков. Хореографами создавались лексические штампы, надуманные пластические образы, часто ничего общего не имеющие с исконной хореографической культурой белорусского народа.

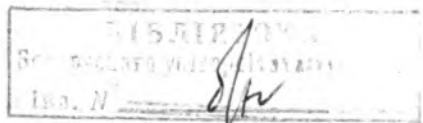
Такая ситуация привела национальную хореографию к кризисному положению, единственным выходом из которого, на наш взгляд, является обращение к фольклору. Тем более, что в наше время разработана методология воссоздания образцов танцевального фольклора, ставящая целью дать им "новую жизнь" если не в народном бытовании, то на профессиональной или любительской сцене в форме народно-сценического танца. Дело только за изучением и анализом фольклорных материалов. Кроме того, многие элементы белорусской народной танцевальной культуры угасают по мере ухода из жизни ее носителей, безвозвратно теряются для нас. Это вызывает насущную необходимость фиксации образцов народной хореографии, большинство информации о которых хранится уже только в бережной памяти старшего поколения.

Для успешного развития белорусской хореографии одним из важных условий является также изучение деятелями народного танцевального творчества закономерностей эволюционного развития, стилистических особенностей формирования главных средств выразительности и образной системы танца, расшифровки их семантики, анализ характерных интонационных черт танцевальной пластики.

Объект исследования и научная обоснованность его выбора.

Предметом исследования являются процессы жанрообразования, которые происходили и выкристаллизовывались в белорусском народном танцевальном творчестве на протяжении столетий.

Объектом исследования стало фольклорное наследие белорусского танца Восточного историко-этнографического региона Беларуси ---



Поднепровья. Своеобразие танцевального фольклора Поднепровья обусловлено тем, что эта территория явилась местом столкновения и синтеза разных культур, а также тем обстоятельством, что здесь существовали различные общественно-социальные системы, оказавшие определенное влияние на ход развития белорусской культуры, в том числе и хореографической.

Изучение народного танцевального творчества по отдельным регионам позволит раскрыть полную картину развития всех хореографических жанров Беларуси, выявить еще неизвестные широкому кругу глубинные пласты народной танцевальной культуры.

Цель и задачи исследования. Цель исследования — воссоздание облика хореографического фольклора Поднепровья во всем богатстве его форм, жанров и выразительных средств, как неотъемлемой части общего фольклорного комплекса белорусов. В соответствии с этим задачами диссертации являются: фиксация восстановленных, бытующих и забытых образцов танцевального фольклора Поднепровья во всем разнообразии жанров; анализ их художественной структуры, образной системы; выявление типологических черт и особенностей народной хореографии исследуемого региона.

Научная новизна и практическая ценность исследования. До последнего времени не было опубликовано ни одной научной работы, специально посвященной исследованию хореографического фольклора Поднепровья.

Представляя собой первый опыт фиксации, обобщения и анализа образцов народного танцевального творчества этого региона как неотъемлемой части национальной белорусской хореографии, данная работа вводит в научный обиход новые материалы, систематически собиравшиеся автором в результате экспедиционных исследований, а также неопубликованные ранее материалы Архива Отраслевой научно-исследовательской лаборатории белорусского танцевального творчества Белорусского университета культуры.

Прослеживая становление, развитие или угасание в конкретные исторические периоды тех или иных танцевальных жанров, отдельных образцов танцевальной культуры жителей Поднепровья, анализируя художественную структуру выразительных средств и образной системы, исследование может прежде всего представлять интерес для теоретиков-исследователей народного хореографического искусства. Фактический материал, результаты и выводы дис-

сертации могут стать источником информации также для практиков — деятелей белорусской хореографии в решении тех или иных конкретных творческих задач, быть использованы на занятиях по истории хореографического искусства, белорусскому народному танцу, композиции и постановке танца в средних и высших учебных заведениях культуры и искусства, а также при подготовке учебных пособий и программ.

Методологические принципы и теоретические основы исследования. Методологической базой и теоретическими предпосылками явились основные положения теории фольклора, разработанные в трудах ведущих исследователей народного творчества. В работе использован структурно-стилистический метод классификации танцевального творчества, исходя из которого все народное хореографическое искусство делится на три жанра: хороводы, танцы и импровизационные танцы.

Апробация работы. Основные положения диссертации были использованы на теоретических и практических занятиях по дисциплинам "Композиция и постановка танца" и "Фольклор в сценической обработке" со студентами кафедры хореографии Белорусского университета культуры. Экспедиционные материалы неоднократно апробировались автором на разного рода семинарах, курсах повышения квалификации, творческих лабораториях для руководителей коллективов хореографической самодеятельности Беларуси.

Содержание работы нашло отражение в ряде книжных и журнальных публикаций, докладов на научных конференциях (Республиканская научно-практическая конференция "Сохранение и развитие традиций народного творчества в самодеятельном хореографическом коллективе", Минск, 1987; научно-практический семинар "Место фольклора в современной белорусской культуре", Минск, 1987 и др.). Список основных публикаций прилагается.

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры хореографии Белорусского университета культуры; на заседании отдела фольклора Института искусствоведения, этнографии и фольклора имени К. Крапивы АН Беларуси и была рекомендована к защите.

Структура исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии.

СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во введении обосновывается актуальность и новизна тем диссертации, дается оценка ее разработанности. Приводятся указания

на главные архивные, литературные, экспедиционные и другие источники исследования. Определяются цель и задачи диссертации, ее научно-практическое значение.

В первой главе "Элементы хореографии в народных обрядах и праздниках" раскрываются функции элементов хореографии в праздниках и событиях календарно-годовой и семейно-бытовой обрядности белорусов. Несмотря на то, что танцевальные элементы, связанные в единое целое со словом, песней, игрой, обрядовым действием, не всегда имели завершенную форму, без их специального рассмотрения нельзя получить полное представление о народной хореографии исследуемого региона, поскольку они оказали значительное влияние на хореографический фольклор, нередко способствуя формированию цельных танцевальных образов.

С этой точки зрения в главе сделан обзор календарных обрядов по циклам: зимнему, весеннему, летнему и осеннему. Автор подробно рассматривает те обряды и праздники, в которых хореографические элементы представлены наиболее ярко.

Долгое время находясь в условиях порабощения, белорусский народ бережно сохранял самобытность своей национальной культуры. Сопротивление насильственной ассимиляции способствовало сохранению в белорусском фольклоре некоторых архаичных явлений, которых мы почти не находим в творчестве других славянских народов. Этот факт отмечали многие историки, этнографы, фольклористы, которые занимались изучением Беларуси. К таким явлениям относится "вождение козы" ("кобылы", "медведя", "журавля"), происходившее на зимний праздник -- Коляды. Описывая в деталях это своеобразное театрализованное действие, автор подчеркивает, что постепенно из него выросли цельные хореографические произведения разных жанров.

Значительное место занимали различные игровые хороводы, среди которых такие древние, как "Яшчур", "Халімон", "Мак", "Кралька" и другие, на "святых" или "кривых" вечерах, устраивающихся в период между Колядами и Новым годом. Очень популярным в этих хороводах было использование атрибутов, импровизированных костюмов, что помогало перевоплощению солистов, роль которых, как правило, исполняли по очереди все участники хороводного действия, в заданный песенным текстом образ. Главными же средствами его создания были условные жесты, самые простые танцевальные движения, позы, мимика лица.

Элементами хореографии были насыщены многие обрядовые дей-

ствия, исполнявшиеся в этот период, что также нашло отражение в главе.

Многочисленные хороводы водили и на Масленицу. Исходя из композиции и основных функций, воплощающих ритуальный смысл их вождения, автор условно разделяет их на круговые, линейные (движение веренищей) и хороводные процессии, в которых участники двигались в произвольном порядке, "толпой", согласовывая ритм движения с песней.

Характерно, что определенные танцы, хороводные шествия или отдельные танцевальные движения исполнялись первоначально с магической целью — обеспечить хороший рост и урожай разных культурных растений. Для того, чтобы лен был высоким, движение хоровода происходило по прямой линии, хороводная цепь должна была быть максимально длинной и охватывать при движении все пространство деревни из конца в конец и т.д. Вода же круговые хороводы и совершая ритуальные катания на санях по кругу, участники гулянья словно бы творили заклинание, помогая солнцу быстрее закончить годовой круг, пробудить землю от зимнего сна и дать плодородие полям.

С целью всестороннего освещения этого вопроса автор использует материалы зарубежных исследователей, которые изучали аналогичные танцевальные действия у других славянских народов.

Различные хореографические элементы включал и весенний праздничный жикл. При их описании сделана попытка расшифровки семантики отдельных танцевальных движений, входящих в основной лексический фонд белорусского народного танца. Так, например, девушки и дети во время "гукания весны" подбрасывали вверх выпеченные из теста фигурки птиц, выкрикивая при этом специальные песенки-веснянки. При совершении броска руки с раскрытыми кистями, венчая порывистое движение всего тела, поднимались высоко вверх, устремляясь к солнцу. Этот многоплановый жест, который в данной ситуации можно рассматривать как жест адорации (молитвы), когда обе руки вытягиваются по направлению к объекту почитания с мольбой о чем-то, являлся пластическим выражением главной мысли всего ритуального действия, заключающейся в стремлении призвать весну. Движение-призыв становилось венцом слова. Положение вытянутых вверх обеих рук, рожденное из этого жеста, является широко распространенным в белорусской народной танцевальной лексике и, естественно, вошло в сценическую.

Подробное освещение в главе получило определение роли, кото-

рая отводилась вождению "кривых танков", получивших свое название от асимметричного хождения, движения участников по "кривой" во время их исполнения. После сева, а именно в эту пору начинали водить "кривые танки", весна достигала своего наивысшего расцвета, и по народным представлениям положение земли считалось как "оплодотворенное". Возможно, именно с этими воззрениями связывалось и вождение "кривых танков", воплощающих в символической форме широко распространенное у славян ритуальное хождение по засеянным полям с целью стимуляции роста плодов земли и охраны их от всевозможных неблагоприятных воздействий. Находящиеся в центре этого хоровода трое детей, подростков или женщин (число 3 всегда считалось магическим) могли символизировать проросшие зерна. Движение же хороводной цепи вокруг них по замкнутому рисунку могло играть роль оберега. Смысл исполнения хоровода заключался, вероятно, также в установлении связи с сакральными силами, от которых зависел урожай. Информаторы отмечали, что в некоторых местах "кривые танки" водили с целью вызывания дождя или заклинания такой важной для созревания урожая природной стихии, как солнце. Еще в последнее десятилетие "кривые танки" были зафиксированы в ряде районов Могилевской и Гомельской областей.

О том, что хороводы, исполнявшиеся весной, имели, как и песни, призывно-заклинательный характер, свидетельствует и аграрная тематика многих из них ("Лянок", "А мы проса сеяли", "Мак", "Хрэн" и другие). Производит определенные иллюстративные действия и припеваая слова, древний человек предугадывал все основные процессы роста растений и этапы их уборки, заклина природу и надеясь на будущий богатый урожай (символическая магия).

В весеннем хороводном творчестве значительное место занимала тема брака. Весенний хоровод являлся тем особым пространством, в котором происходило сближение девушек и парней накануне летнего солнцеворота. Поэтому молодежные хороводные игры изобиловали мотивами выбора пары, соперничества в любовных битвах. Символика "брака" проявлялась и в порядке поочередного набора в хоровод -- парень-девушка и т.д., когда происходило как бы переживание всех участников друг с другом, и в выборе солистами себе партнеров, основанном на личных симпатиях.

Автор останавливается также на описании элементов хореографии, являющихся органичной частью юрьевских обрядов, связанных с весенним праздником Крия. Обязательные традиционные обходы ни-

вы, олицетворяющие коллективную силу, способную повлиять на ее урожайность, представляли собой торжественные медленные хороводные шествия крестьян по полям с песнями, лейтмотивом которых являлась надежда на хороший урожай. С подобной же целью — содействовать урожайности земли, исполнялись и ритуальные прыжки женщин. Круговые шествия вокруг огня, домашних животных, дома, деревни были связаны с древними представлениями о том, что хоровод исполняет очистительную и охранительную функции.

Значительное место в главе уделяется описанию хореографических действий, которые неотъемлемой составной частью входили в последний весенний годовой праздник — праздник Троицы или Семухи (обряд "завивания" и "развивания" венков, русальний праздник и др.). Особо автор задерживается на анализе разнообразных танцевальных элементов, сопровождавших обряд "вождения стрелы" ("сулы"), приводя большой фактический материал, собранный во время экспедиций.

Многие танцевальные действия, исполнявшиеся на Купалье, были связаны с купальским костром, который по народным представлениям олицетворял солнце. Огонь ассоциировался с солнцем благодаря своему блеску и теплу, а динамичное хороводное движение "посолонь" вокруг пылающего костра создавало впечатление, будто солнце плывет по небу. Ритуальные прыжки через костер исполнялись как с очистительной целью, так и с целью повлиять на рост культурных растений. Купальские игры носили поистине "языческий" и космический размах. Символика хороводных игр, имеющих форму массового стихийного пляса, характеризовала это время, как кульминацию сближения молодежи.

Танцевальными действиями, первоначально имевшими магический характер, сопровождался и древний народный праздник — дожинки.

Далее в главе дана характеристика роли хореографии в семейно-бытовой обрядности белорусов.

Особенно ярко хореографические элементы представлены в свадебном обряде, этом едином, внутренне связанном синкретическом комплексе. Автор отмечает, что вместе с театрализованными шенями, музыкой и песнями танцевальные действия входили в основные этапы свадьбы. В главе значительное место отводится раскрытию семантики ряда танцевальных движений, жестов и действий, органично входящих в свадебный обряд. Поклон, например, как танцевальное движение, вырос из такого бытового жеста, как склонение головы пе-

ред кем-либо. А поскольку голова с древности не только считалась наиболее важной частью тела человека, но и метонимически обозначала всего человека, поклон занимал особое место среди других жестов, и сфера его применения была очень широка. В хореографии простое склонение головы трансформировалось в очень широкое выразительное движение, в котором задействован весь корпус. В славянской хореографии различаются маленький поклон, поясной поклон и поклон ниже пояса. В танцевальных действиях они дополнены и украшены также разнообразными движениями рук, обогащены музыкальным сопровождением. Можно сказать, что поклон, подчеркивая важность и торжественность определенных моментов свадьбы, является лейтмотивным движением этого обряда, проходя красной нитью через все свадебное действие, меняя свой смысл и эмоциональную окраску в зависимости от происходящего и переходя от одного участника к другому. Каждый поклон обязательно является и поклоном земле, как сакральному объекту, что объясняет его широкое вхождение в контекст свадебного обряда.

Приводя многочисленные описания танцев, исполнявшихся на свадьбе в Поднепровье, автор приходит к выводу, что они были первоначально тесно связаны с конкретными обрядовыми действиями и часто имели ярко выраженный символический характер (танец с полотенцами, танец на лавках и др.).

Определенное место занимала хореография в родинном и похоронном обрядах, что раскрывается в главе на многих примерах.

Таким образом, рассматривая в деталях танцевальные элементы, связанные с обрядовым творчеством белорусского народа, автор делает вывод, что хореография важной составной частью входила практически во все календарно-годовые и семейно-бытовые обряды " праздники. Каждое из танцевальных действий, вплетенных в тот или иной обряд, будь то шествие, хоровод или отдельное танцевальное движение, условный жест, поза, не было случайным и несло важную смысловую нагрузку.

Многие элементы хореографии по-своему формировали обрядовые действия и исполнялись с магической целью. В то же время обряды сопровождалась танцами, не имеющими магического значения и не связанными с конкретным обрядом. Цель их исполнения заключалась в том, чтобы выразить праздничное настроение участников, продемонстрировать их художественные способности. Именно хореография несла в себе эмоциональный заряд, создавая неповторимое чувство

праздника.

Особое значение танцевальных элементов в обрядах и праздниках заключается в том, что несмотря на фрагментарность сохранившихся о них сведений и отсутствие завершенных, а часто и прямых танцевальных форм, они тают в себе огромные возможности для воссоздания целостной картины народной жизни.

Во второй главе "Становление и развитие хороводной традиции в исследуемом регионе" на большом фактическом материале делается анализ жанра хоровода.

Хороводы — один из самых ярких жанров хореографического фольклора Поднепровья. Хороводное творчество, которое на протяжении многих веков играло большую роль в жизни белорусского крестьянства, имеет очень древнюю основу, генетически обусловленную религиозно-магической обрядностью. Хоровод представляет собой уникальное явление фольклора, в котором слово, музыка, танец и игровое действие существуют в неразрывном единстве, взаимодополняют и взаимообуславливают друг друга.

Кроме древнего синкретизма, хоровод владеет рядом специфических черт. Во-первых, хоровод — это обязательно коллективное действие. В нем могли принять участие все желающие (за исключением хороводов, которые исполнялись в ритуальных целях), нередко даже из окрестных деревень. Остальные жители обычно собирались в качестве зрителей. Вся эта масса в хороводе подчинялась одному закону, одному ритму. Совместное исполнение заставляло отдельных людей сливаться как бы в единое существо, проникнутое общим чувством.

Во-вторых, этот жанр владеет тенденцией к целостному отражению всей жизни народа. Он представляет собой систему, ориентированную и направленную на своеобразную художественную всеохватность. В хороводах предстает символическая картина мира. Их содержание в специфической художественной форме отражает разнообразные связи человека с человеком, с природой, с социумом.

Внутреннее развитие хороводного жанра на протяжении столетий определялось тем, что в нем постоянно сохранялись жанровые особенности, характеристики образного построения, продолжали жить традиционные сюжеты и композиционные решения, но все это так же перманентно наполнялось поэзией нового мироощущения, жизнью бытовых черт, становилось отражением своего времени.

"Хоровод" — название, распространенное по всей территории

региона, а в его южных районах, граничащих с Украиной, вместе с ним бытует название "танок". Автором приводятся разные интерпретации слов "хоровод" и "танок", которые предлагают исследователи народного творчества (Рыбаков Б.А., Хатенко А., Бернштам Т.А. и др.), по-своему объясняя то или иное построение хороводного действия.

Можно допустить, отмечает автор, что в хороводных рисунках, обозначающих как размещение участников в пространстве (фигурность), так и их перемещение, специфическим образом отразились сакральные знания наших предков о миропорядке. Как известно, многое из того, что в фольклоре более позднего периода воспринималось как художественный образ, возникало как обобщение типичных для своего времени жизненных явлений и представлений о мире. Изображение круга, наверное, как-то было связано с древними представлениями о мироздании. Построение же рядами могло означать объединение (общая линия) или обособление (несколько рядов, чаще всего — два) группы людей по определенному признаку, например, социовозрастному или признаку принадлежности к какому-либо роду.

Именно эти два рисунка — круг и линия являются основными в создании хореографических композиций хороводных образцов. Их варьирование дало народному творчеству бесконечное количество новых рисунков. Перемещение же хороводной цепи ("змейкой", "восьмеркой", "зигзагом", "колонной" и т.д.) воплощало постоянное движение, происходящее в природе.

Белорусское хороводное творчество неразрывно связано с календарно-годовыми и семейно-бытовыми обрядами и праздниками. Большинство хороводов приурочивалось к определенным обрядам, но и исполнение хороводов в будние дни происходило с конкретными целями и являлось по-своему ритуалом.

Согласно избранной автором классификации народной хореографии, в жанре хороводов в зависимости от их структуры, которая рассматривается в комплексе всех составных частей, условно выделяются три группы — хороводные песни, в которых содержание воплощается прежде всего за счет напева, а текст и хореография играют зависимую роль; игровые хороводы, в которых содержание раскрывается при помощи синтеза выразительных средств поэзии, музыки и хореографии, включая элементы драматического игрового действия; хороводные танцы, в которых основная роль в раскрытии художественного содержания принадлежит хореографии, а поэтический

текст и мелодия отходят на задний план.

На многочисленных примерах с привлечением нотного материала автор характеризует особенности группы хороводных песен.

Наиболее богато представлена в Поднепровье вторая группа хороводного жанра — группа игровых хороводов. В главе подробно анализируются принципы построения образцов этой группы, художественные приемы, связь хореографической структуры с напевом, приводятся описания хороводов, песенные тексты, нотные примеры. Кроме личных экспедиционных материалов, автор приводит многочисленные описания игровых хороводов, сделанные в регионе этнографами XIX — нач. XX вв.

Анализируя пространственное решение образцов этой группы, автор подчеркивает, что содержание песни влияло на хореографический рисунок. Когда песня состояла из вопросов и ответов, участники хоровода разделялись на две группы и становились по линиям одна против другой "стенками", как в общеизвестном древнем славянском хороводе "А мы просо сеяли", который был распространен по всей территории Поднепровья. Другие игровые хороводы, где диалог происходил между солистами и массой, строились по кругу, в середине которого разворачивалось главное действие. Такой хореографический рисунок, по мысли автора, был неслучайным. Круговое построение во многих игровых хороводах, как известно, обозначает место действия — дом, деревню или город, окруженный сценой. Поэтому одним из наиболее распространенных рисунков в них являются "ворота", образованные поднятыми вверх соединенными руками двух исполнителей, стоящих рядом. По тексту песни "ворота" "открываются" (руки поднимаются вверх), пропуская действующих лиц, или "закрываются" (руки опускаются вниз). Исполнители хоровода обязательно стоят спиной наружу и лицом в центр, концентрируя внимание на действии, происходящем в его замкнутом пространстве. Спинной ракурс является очень выразительным средством в пластических видах искусства. Поза, когда целиком не видно лица человека, демонстрирует его отчужденность от всего, что находится у него за спиной. В данном случае этим ракурсом участники хороводного действия как бы отмежевывались от остального мира. Хороводный круг, возможно, в образной форме представлял микромодель общины. Вход же извне в это хороводное пространство мог символизировать специфический ритуал вхождения "чужого" человека в этот обособленный коллектив, например, в результате брака

Танцевальная пластика в игровом хороводе целиком связана с поэтическим текстом и является одним из главных средств создания художественного образа. Движения тела, интуитивно вызванные необходимостью выразить мысль, становятся "слышимыми", как бы выговоренными и производят такое же впечатление, как и слова. Движения влияют на произнесение текста, приглушая его звучание или усиливая звук. Из хореографической лексики главную смысловую нагрузку в игровых хороводах несут жесты. Из многих бытовых жестов, которые сначала являлись только иллюстрацией, в процессе развития хореографического фольклора отбирались наиболее выразительные (протягивание рук, которые просят, резкий взмах руки, как отказ и т.д.). Крайне условные по форме, рельефные и точные, танцевально-пантомимные движения в хороводе несут свою эстетику. Эта условность помогает воспринять реальную жизнь в ее наиболее ярких, отобранных проявлениях, когда по одной детали можно нафантазировать объемную картину, обобщить, за малым увидеть большее.

В пластическом решении значительная роль принадлежит также танцевальным позам, которые позволяют исполнителям через тело выразить внутреннее состояние. По позам можно прочесть сущность образа, направленность его действий, взаимоотношения с теми, кто окружает. В процессе эволюции сформировались определенные пластические традиции, позы-обозначения, знаки, по которым можно сразу догадаться о состоянии персонажа. Они стали кодом, символом образов и ситуаций (поза с заломанными над головой руками демонстрирует отчаяние; поза, в которой лицо закрыто ладонями или косынкой -- стыдливость и т.д.).

С более развитой пластикой мы встречаемся в игровых хороводах, песенные тексты которых содержат в роли поэтических символов образы животного мира (воробей, журавль, утка, заяц и др.), что обогащает хореографию многочисленными подражательными движениями. Пробразом для них послужили древние тотемические пляски, связанные с языческими культами.

Автор отмечает, что в каждом из игровых хороводов при помощи определенных танцевально-пантомимных движений, условных жестов, мимики и драматического действия, иногда и с помощью переодевания или использования аксессуаров происходило перевоплощение человека в некий объективизированный образ, который создавался в соответствии с основной художественной задачей.

Третью группу хороводов -- группу хороводных танцев в Поднепровье составляет сравнительно небольшое количество образов. Подчеркивается, что в отличие от других групп хороводов хороводные танцы не имеют тесной связи с песенным текстом, им присущ более подвижный темп, они богаче танцевальными движениями, разнообразней в хореографическом рисунке, в котором мощным является элемент изобразительности. Все это -- свидетельство более высокого развития главных средств выразительности хореографической композиции и позволяет думать, что хороводы этой группы более позднего происхождения. Они непосредственно предшествуют, а нередко и смыкаются с жанром танцев.

В заключении главы подчеркивается, что рисунки, имеющие ритуальный характер (построение и перемещение по кругу, линиями, "змейкой" и т.д.), движения тотемических плясок, основанные на подражании повадкам и движениям животных и птиц, магические танцевальные действия, связанные с культом урожайности, были тем первоначальным фондом главных выразительных средств танцевального искусства, на котором строились хороводы. Поскольку бессистемный набор примитивной имитации трудовых движений, пластики животных и птиц постепенно приобретал организованную форму, в хороводном творчестве наблюдается становление хореографической лексики, которая апогея своего развития достигает в жанре танцев.

Хороводное творчество вобрало в себя нечто общее для любого народного творчества -- символику, а значит и условность, которая концентрирует в лаконичных образах, в своеобразных ритмично-пластических формулах народный опыт и то, что мы называем духом нации.

Проведенное исследование позволяет оценить хороводы, бытующие на территории Поднепровья, как необычайно богатые и разнообразные образцы хороводного жанра.

Третья глава "Характеристика и анализ образцов танцевального жанра белорусского хореографического фольклора" включает четыре параграфа, каждый из которых посвящен особой группе танцевального жанра.

Первый параграф "Традиционные белорусские танцы" посвящен характеристике наиболее древних хореографических образцов белорусского танцевального фольклора.

Танец по сравнению с хороводом является более поздним по времени возникновения жанром хореографического творчества белорусского

го народа. Разруш ние традиции первобытног синкретизма, переход ведущей роли к хореографии, отсутствие связи с песней и инструментальное сопровождение -- его основные отличительные черты.

Процесс становления танцев, сформировавшийся на основе хороводного жанра, происходил параллельно с процессом формирования белорусской народности (XIV--XVII вв.). Это во многом разъясняет неповторимый хореографический почерк танцев каждого из восточнославянских народов -- белорусов, русских и украинцев, несмотря на то, что их хороводное творчество, берущее начало в общей культуре древних восточнославянских племен, заселявших когда-то эти территории, долгие годы развивалось в рамках единого государства -- Киевской Руси. И хотя первоначально танец в целом сохранял общеславянский характер, эквивалентный общеславянскому этническому единству, с течением времени в нем все более отчетливо стали проявляться отличия каждого из трех народов.

Обратившись к хореографической лексике соседних с Беларусью народов, мы выявим целый ряд идентичных движений ног, положений рук, танцевальных поз. Вместе с тем национальная форма, которая придается этим движениям, у каждого народа своя. Кроме того, даже и с ярко выраженным национальным колоритом сами по себе эти элементы танцевальной лексики не являются носителями определенного образного содержания, а владеют только кругом выразительных возможностей, которые реализуются в конкретном контексте танца. Из заданной последовательности и взаимосвязи всех танцевальных движений составляется хореографический текст, воплощающий содержательный образ произведения. Принципы же организации отдельных движений в единое целое -- танец, приемы соотношений движений с музыкой, манера исполнения танцевальных па и формируют особенности хореографической культуры каждого народа. Специфические условия существования и быта, окружающая среда, природа -- все это отражается на развитии народного танцевального искусства, определяет его специфику.

Связь хореографии с музыкой в традиционных белорусских танцах проявляется прежде всего в их эмоциональном и образном соответствии.

Автор отмечает, что легкие, графически выписанные народные белорусские танцевальные движения, вычурно объединяясь в самые разнообразные комбинации, напоминающие плетение кружев, и исполняясь в самых неожиданных и разных ритмах и темпах -- от медлен-

ного до стремительного, отличаются особой тонкой интонационностью.

Далее подчеркивается, что белорусский народ в процессе творчества мыслит только на собственном пластическом языке, создавая бесконечное множество новых комбинаций, характерных только для конкретной танцевальной традиции, отражающей художественное мышление данного социума. Поэтому, продолжая жить в народной среде веками во множестве вариантов, традиционные танцы вместе с тем сохраняют свою первооснову, выработанную этим мышлением. И хотя локальные варианты отдельных танцев часто в значительной степени отличаются один от другого, всегда можно выявить их основное пластическое ядро, формирующее неповторимый облик каждого танцевального образца.

Описание различных вариантов хореографических образцов этой группы, распространенных в Поднепровье ("Лявоніха", "Мяшэліца", "Бычок", "Грачанікі", "Верабей", "Мікіта", "Цапы", "Качан", "Рэпка", "Гапак", "Грыца" и др.), дополнено графическими рисунками, нотными примерами, текстами припевок.

Обращает на себя внимание тот факт, что в данном регионе традиционные танцы сохраняют тесную связь с хороводным жанром.

Завершая разговор об этой группе танцевального жанра, автор отмечает, что для структуры белорусских традиционных танцев характерны повторы двух-трех типичных для национальной хореографии музыкально-пластических формул, общие для всех участников пространственный рисунок и танцевальные движения, массовое исполнение, частое песенное сопровождение. Они выделяются ярким образом исполнением, богатством вариантов, свободной импровизационностью.

В параграфе "Кадрілі" собраны сведения о второй группе танцевального жанра. В нем на многочисленных примерах рассматриваются особенности истории бытования и структуры кадрили, известных в Поднепровье.

Французская кадриль, пройдя долгий путь через танцевальные залы многих стран, начала распространяться в белорусской крестьянской среде в начале XIX в. Танцевальная культура нашего народа богатая своими традициями, оказала большое влияние на этот танец, подчинив его своей национальной манере, стилю и характеру исполнения. Десятилетиями видоизменяясь и совершенствуясь, кадриль в народе как бы создавалась заново, приобретала своеобразные танцевальные движения, рисунки и манеру исполнения, позимствовал у салонного танца только некоторые особенности построения и названия.

В структуре белорусских кадрилией — многочисленные рисунки, многие из которых заимствованы из хороводов и традиционных танцев: круг, квадрат, крест, "звездочка", "ворота", шен и др. Сложность пространственного решения обусловила простоту и ограниченность лексики (продвижение участников простыми шагами или легким бегом, украшенных притопами и вращениями). Вместе с тем в каждой деревне плясали кадрилию по-своему, вылетая в ее хореографический текст свои излюбленные движения.

Третий параграф, который называется "Польки", посвящен анализу образцов третьей группы танцевального жанра.

По мнению автора, полечные движения возникли в белорусском хореографическом фольклоре самостоятельно, а не были переняты у других славянских народов, как утверждают некоторые исследователи. Скорее всего только название "полька", которое распространилось в белорусской деревне во второй половине XIX в., было заимствовано из чешской хореографии и объединило группу танцев, в которую вошли как традиционные формы (танец "Трясуха", упоминающийся многими этнографами, известный в Беларуси с давних времен), так и новообразованные на полечной основе танцевальные образцы.

Характеризуя полечные образцы более позднего происхождения, автор подчеркивает, что, очутившись в белорусской деревне, бальная полька, с одной стороны, оказала заметное влияние на национальное танцевальное искусство, с другой — сама ассимилировалась с местными хореографическими формами, трансформировалась в национальном плане, чему способствовала ее близость белорусской народной танцевальной традиции.

В параграфе рассматриваются наиболее интересные из образцов этой группы ("Адліётная полька", "Польке-стук", "Полька-конікі", "Бакавая полька", "Полька-мазурка" и др.), приводятся музыкальные темы полек, зафиксированные в регионе, которые ранее не публиковались.

Все полечные образцы насыщены разнообразной хореографической лексикой, созданной из характерных для бального варианта полушагов с поворотами, украшенных оригинальными, традиционными для белорусской хореографии, мелкими па (притопами, ударами каблукими, соскоками и др.), и имеют несложные пространственные рисунки.

В параграфе "Городские бытовые танцы" дается анализ образцов самой поздней по происхождению и наиболее пестрой по своему составу четвертой группы танцевального жанра.

Городские бытовые танцы, появившиеся в белорусской деревне чуть более, чем сто лет назад, вместе с другими образцами городской культуры, не только жили самостоятельной жизнью, но и входили во взаимодействие с местными танцевальными традициями, что было закономерным явлением, поскольку городские балльные танцы в процессе своего становления сами черпали материал из народной хореографии.

В параграфе на конкретных примерах освещается процесс трансформации, который прошли многие образцы этой группы, очутившись в деревенской среде.

Завершая анализ разных групп танцевального жанра, автор приходит к выводу, что самобытный танцевальный фольклор Поднепровья обусловлен определенной традиционностью, проявляющейся в специфической пластической образности, интонационной окраске, особой манере исполнения — слагаемых, создающих своеобразие каждого народного танца.

В танцевальном жанре по сравнению с жанром хороводов наблюдается такое обогащение хореографической лексики в плане "обрастания" технологически сложными приемами, такое усложнение пространственного решения и образной системы, которые в целом характеризуют новую ступень эстетического освоения действительности.

Совместное бытование танцевальных образцов, разных по времени своего происхождения и по своим истокам, составляет главную характерную черту хореографического фольклора Поднепровья.

В заключении подводятся итоги исследования. Анализ фольклорного наследия Поднепровья, в котором как в капле воды отражаются процессы, происходящие в целом в народном танцевальном творчестве Беларуси, позволяет выявить целостную картину формирования танцевальной культуры в процессе становления нации.

В основных средствах выразительности в танце — рисунке и лексике явно просматриваются реликты древнеславянского мифологического субстрата, своеобразно трансформированного по законам хореографического искусства. Исследованный в диссертации фольклорный материал даже одного региона Беларуси позволяет увидеть, что за каждым рисунком или движением стоит тот или иной элемент мифологических представлений древних славян, который определенным образом воплотился в данную форму в результате изменений, происходящих с ним в ходе развития хореографического искусства.

С развитием человеческого мышления до уровня абстрактного

ния, с обогащением и расширением человеческих знаний о мире, с изменением социально-бытовой и культурно-исторической среды выразительные средства хореографии, основанные сначала на простом подражании, постепенно становятся более условными и превращаются как бы в пластический код, своеобразный знак. Постепенно начинает складываться определенная, передаваемая из поколения в поколение пластическая форма воплощения образов окружающего мира и передачи разнообразных оттенков человеческих чувств, т.е. особые композиционные и лексические формулы.

Процесс формирования и развития танцевальной лексики, приведший к появлению условных пластических знаков, автор сравнивает с зарождением геометрических знаков орнамента, которые также служат обозначением конкретных образов, и проследживает аналогию формообразующих принципов в орнаменте народной вышивки и в структурных элементах фольклорных хореографических композиций.

Автор подчеркивает, что в своей первооснове танец включал целый комплекс магических, мифологических, социальных, эмоциональных и других смыслов. Рисунок, лексика, образная система в танце генетически связаны с привычками, обрядами, первобытными социальными институтами. Поэтому для возрождения исконной народной танцевальной культуры Беларуси возникла неизбежная необходимость дальнейших исследований в области семантики композиционных структурных элементов образцов народного танца и пропаганды именно комплексного подхода к явлениям хореографического фольклора.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. Танцавальны фальклор Беларускага Падняпроўя (агульная характарыстыка) // Весці АН Беларусі. Сер. грамад. навук. 1992. № 3-4. — 0,6 п.л.
2. Белорусские танцы. Методика разучивания белорусского танца: Сб. Белорусский народный танец. М., 1991. — 5,0 п.л.
3. Методические рекомендации по созданию сюжетной хореографической композиции для детей (на материале белорусского народного творчества). Ротапринт МИК. 1989. — 2,0 п.л.
4. К вопросу о современном состоянии хореографической самодетельности Белоруссии. Ср. IV. Вып. I. Информ. сообщение № 7. Ротапринт Государственной библиотеки БССР, 1989. — 0,4 п.л.
5. Тэрміналогія танца: Зб. Беларуская народныя танцы, каарэады і гульні. Сер. Эцыклапедычная бібліятэка "Беларусь".

Мн., 1989. — 0,3 п.л.

6. Статьи: "Шаг танцевальный", "Ход", "Галоп", "Перескок", "Веребочка", "Галубец" и другие // Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. Мн., 1993. — 0,3 п.л.

7. Артыкулы: "Ланцуг", "Лянок", "Мазурка", "Падушачка", "С_бота", "Цяцэчка", "Шастак" // Этнаграфія Беларусі: энцыклапедыя. Мн., 1989. — 0,4 п.л.

8. Чурко Ю.М. Белорусский хореографический фольклор: реферат // Беларусістыка. Сер. 5. Рафератыны зборнік. Мн., 1991. № II. — 0,3 п.л.



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Подписано в печать 28.02.94.

Бумага типографская № 1

Усл.печ.л. 1,25

Тираж 100

Зак. 24

формат 60x84,1/16.

Печать офсетная.

Учет.изд.л. 1,16

Бесплатно.

Отпечатано на ротаприте ЦНБ АН РБ. 220601, Минск,
ул. Сурганова, 15.